●陈应时

中·日·乐·律·二·题

一、为何日本雅乐十二律中的黄钟相当于中国十二律中的林钟?

中国和日本，都是早于西方发现一个八度之内包含十二个半音的国家。最明显的证据便是：西方对于一个八度之内诸乐音的命名，其正式的音名，和唱名 do re mi fa sol la si 一样，只有C D E F G A B 七个；后来发现一个八度之内还不止这七个乐音，于是又发明了#和b两个符号，加用于音名上。但中国和日本则不然，对于一个八度之内常用的五声之名有宫、商、角、徵、羽；高半音者，在中国前加“清”字（如“清角”、“清羽”），在日本前加“婴”字（如“婴商”、“婴羽”）；低半音者，中国和日本都前加“变”字（如“变宫”、“变徵”）。此外，中国和日本都另有一套完整表示一个八度之内十二个半音的律名：

律名:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	11	10	12
中国十二律名:	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟
日本十二律名:	壹越	断金	平调	胜绝	下无	双调	凫钟	黄钟	惊镜	般涉	神仙	上无
相应音名:	C	#C	D	#D	E	F	#F	G	#G	A	#A	B

对于中国十二律名的形成年代，据左丘明撰《国语·周语》（成书于约前第五世纪）记载，公元前522年周代乐官州鸠答周景王问律时，已经提到了上述十二个律名[1]，故可证明至迟在公元前522年时中国已经有了十二律的名称。

日本雅乐的十二律和中国的十二律是密切有关的。中国古代产生十二律的“三分损益法”，又名“隔八相生法”，如黄钟“三分损一”生林钟，即黄钟起数八生第八律林钟，故中国的“三分损一”在日本称为“顺八”；林钟“三分益一”生太簇，即自第八律林钟倒数六生第三律太簇，故中国的“三分益一”在日本称“逆六”。如此生律十一次即得十二律。在古代，中国和日本十二律的产生方法是相同的。然而，从前列中日两国的十二

律名可知，采用同样方法产生的十二律，日本雅乐十二律的名称并不相同于中国十二律的名称，其中虽有“黄钟”之名相同，但黄钟在中国十二律中为第一律，而在日本雅乐十二律中为第八律，即日本雅乐十二律中的黄钟相当于中国十二律中的林钟。

中日两国音乐文化交流中的这一历史现象，《大日本史·礼乐》对其形成原因已作过这样的解释：“盖皆本朝乐家之所斟酌损益，而其调名意出唐部当二十八调中，所谓壹越调，盖越调，即无射商黄钟也。平调，疑正平调，即仲吕羽太簇也。双调，即双调，夹钟商仲吕也。黄钟调，即黄钟调，无射羽林钟也。般涉调，盖般涉调，黄钟羽南吕也。大食调，即大食调，黄钟商太簇也”[2]。近世日本学者田边尚雄氏、伊庭孝氏等则认为日本雅乐十二律中“壹越、平调、双调、黄钟、般涉”五律的名称，来源于中国唐代俗乐四十八调的调名[3]。伊庭孝氏还认为《大日本史·礼乐》中的“二十八调”系“四十八调”之误[4]。

对于中国唐代的俗乐二十八调，岸边成雄氏在他的论文《唐俗乐二十八调之成立年代》中已作过详尽而又周密的考证[5]。从中可以知道，公元第九世纪末唐代段安节《乐府杂录》曾记述过当时“笙除二十八调外，别有二十八调中管调”[6]，但把俗乐二十八调和二十八调中管调合在一起乃是宋仁宗于景祐二年（1035）撰《景祐乐髓新经》始的一些宋代乐论著作，故《大日本史·礼乐》所说的“二十八调”并没有错，因为在唐俗乐二十八调中，已经可以包含“壹越、平调、变调、黄钟、般涉”五个律名，二十八调中管调的调名仅是俗乐二十八调名的重复，仅在调高上各高一律。

唐代的俗乐二十八调，由七个宫调式、七个商调式、七个羽调式和七个角调式组成。若按各调主音的律高排列，则如下表：

［表1］

十二律	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟
律位	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
相应音高	C	#C	D	^{b}E	E	F	#F	G	#G	A	^{b}B	B
七宫	黄钟宫		正宫	高宫		中吕宫		道调		南吕宫	仙吕宫	
七商	林钟商		越调		大食调	高大食调		双调		小食调		歇指调
七羽	高般涉		中吕宫		正平调		南吕调	仙吕调		黄钟调		般涉调
七角		大食角	高大食角		双角		小食角		歇指角	林钟角		越角

从［表1］可知，日本雅乐十二律名称中的“壹越、平调、双调、黄钟、般涉”五个

律名，确如《大日本史·礼乐》所云采用了中国唐代的俗乐二十八调中的“越调、正平调、双调、黄钟调、般涉调”五个调名（见表中下加横线的五调）。

但是，尚有问题留给我们思考：(1)［表1］所列唐代俗乐二十八调各调的主音已构成了十二律，为何古代的日本音乐家不全部选用完全合于十二律的唐代俗乐调名作为日本雅乐十二律的律名，而只选用了其中的五个调名？(2) 在［表1］中，“越调”主音的律位在第三律“太簇”，“正平调”主音的律位在第五律“姑洗”，“双调”主音的律位在第八律“林钟”，“黄钟调”主音的律位在第十律“南吕”，“般涉调”主音的律位在第十二律“应钟”，为何在日本雅乐十二律中“壹越、平调、双调、黄钟、般涉”的律位分别为第一、三、六、八、十律？也就是说，日本雅乐十二律中与中国十二律中同名的“黄钟”，为何不按唐代俗乐二十八调相当于中国十二律的“南吕”而相当于“林钟”？

对于第一个问题，笔者以为日本雅乐十二律的命名时代，比《大日本史·礼乐》所云“其调名意出唐部当二十八调”还要早。因为当初日本雅乐十二律命名时，可能唐代俗乐二十八调的宫调体系尚未形成，所以只取了唐俗乐调中五调的名称。否则，就无法解释为何古代的日本音乐家不全部选用完全合于十二律的唐代俗乐调名作为日本雅乐十二律的律名，而只选用了其中的五个调名这样的问题。

在中国古代文献中，最早提及唐代俗乐二十八调的是唐代徐景安的《乐书》。但此书已亡佚，现仅见宋代王应麟所辑《玉海》（约编于1270年）的片断摘录。其《徐景安乐书》条云：“唐分九部伎乐，以汉部燕乐为首外，次以清乐、西凉、天竺、高丽、龟兹、安国、疏勒、高昌、康国合为十部。俗乐之调有七宫、七商、七角、七羽，合二十八调而无徵调”[7]。完整的俗乐二十八调调名最早见于唐末段安节的《乐府杂录》（约成书于894—898年间）。其后，宋仁宗《景祐乐髓新经》(1035)、欧阳修等撰《新唐书》（1060)、沈括《梦溪笔谈·补笔谈》（约1094)、蔡元定（1135—1198）《燕乐书》、张炎《词源》（约1280)、脱脱等撰《辽史·杂志》（1344）等著作中都有俗乐二十八调调名的记载。但是，在王溥（922—982）所撰的《唐会要》（约961年成书）中，另有关于唐代俗乐调的重要史料：“天宝十三载（754年）七月十日，太乐署供奉曲名及改诸乐名。太簇宫，时号沙陀调（曲名从略，下同——引者）。太簇商，时号大食调。太簇羽，时号般涉调。太簇角（无时号调）。林钟宫，时号道调。林钟商，时号小食调。林钟羽，时号平调。林钟角（无时号调）。黄钟宫（无时号调）。黄钟商，时号越调。黄钟羽，时号黄钟调。中吕商，时号双调。南吕商，时号水调。林钟羽，时号平调。金风调（原著中仅此时号调，无律名声名组合的调名）”[8]。这一史料说明了在公元754年时的唐代俗乐调仅有十四调而不是二十八调。

中国会要体史书是从唐代开始才有，最早的一部是在唐德宗（780—804年在位）时，由苏冕集唐初至德宗九朝史料而写成的《会要》，其后在唐宣宗（847—859年在位）时，由宰相崔铉主持于大中七年（853）集德宗至宣宗八朝史料写成《续会要》。王溥的《唐会要》就是在这两部会要的基础上重新编订又增自宣宗至唐末的史料编写而成。现苏冕的《会要》和崔铉的《续会要》均已散佚，故上引《唐会要》中关于唐天宝时代俗乐调的记载，亦可以认为是苏冕《会要》所留下的真实可靠史料。现根据这一史料所提供的天宝时代的俗乐十四调，亦按各调主音的律高排列如下表：

[表 2]

十二律	黄 钟	大 吕	太 簇	夹 钟	姑 洗	仲 吕	蕤 宾	林 钟	夷 则	南 吕	无 射	应 钟
律 位	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
相应音高	C	#C	D	^{b}E	E	F	#F	G	#G	A	^{b}B	B
黄钟均	黄钟宫		越 调							黄钟调		
太簇均		太簇角	沙陀调		大食调							般涉调
仲吕均								双 调				
林钟均					平 调		林钟角	道调		小食调		
南吕均												水调
(不明)	金风调											

由[表 2]可知，天宝时代的俗乐十四调实为后来俗乐二十八调的雏形，其时除不明的“金风调”外，尚未到达七均而只有五均，且亦不全是每均宫、商、羽、角四调，而是每均一调、二调、四调不等。古代日本音乐家在选用这些调名作律名时，选取了其调关系可和五均相吻合又合于五声音阶的五个俗乐调名可取：

五　声:	徵	羽	宫	商	角
五　均:	黄钟	太簇	仲吕	林钟	南吕
均主音高:	*C*	*D*	*F*	*G*	*A*
五　调:	越调	平调	双调	黄钟	般涉
主音音高:	*D*	*E*	*G*	*A*	*B*
日本律名:	壹越	平调	双调	黄钟	般涉

由此可见，日本雅乐十二律中的五个律名并非取自唐俗乐二十八调，而取自天宝十四调；亦可推论日本雅乐十二律的命名是在唐俗乐二十八调形成之前，在天宝十四调之后。

现在再来讨论第二个问题。既然日本雅乐十二律中的五个律名取自天宝十四调，但天宝十四调中越调主音的律位在第三律（太簇），黄钟调主音的律位在第十律（南吕），为何在日本雅乐十二律中成了第一律和第八律？笔者以为这也是有其原因的。

中国自春秋战国时代（前770—前221）起，宫廷雅乐因有编钟、编磬一类十二律齐

全的乐器定调，以“十二律还相为宫”用全十二均，但民间俗乐只用箫、笛一类管乐器定调，常用两均、三均，天宝时代发展为五均，至后来的俗乐二十八调才用至七均[9]。而作为民间俗乐定调的箫、笛一类乐器，其孔位制度曾经几度变革。据《晋书·律历志(上)》(约 630）记载，晋代荀勖（? —289）所造的笛，笛上有六个按音孔，正声调六孔全闭的筒音为姑洗，声名为角；下徵调六孔全闭的筒音为羽声（见下图中之 [1][10]。至隋代（589—618），原六孔笛筒音成羽声的下徵调成了“以林钟为调首”的正声调[11]。这种以晋笛下徵调为正声调的笛制被天宝十四调所沿用，并在孔位上作了改革，其正声调为“黄钟宫”，晋笛、隋笛的林钟成了天宝笛的黄钟（见下图中之 [2])。其后，笛的孔位制度又有一次变革，即其正声调六孔笛的筒音成了徵声，天宝笛的太簇成了新笛的黄钟（见下图中之 [3])，以天宝律太簇为新律黄钟的正声调就称之为“正宫”，

[1]
姑洗 蕤賓 林鐘 南呂 應鐘 黃鐘 太簇
角 變徵 徵 羽 變宮 宮 商 (正聲調)
羽 變宮 宮 商 角 清角 徵 (下徵調)

[2]
南呂 應鐘 黃鐘 太簇 姑洗 蕤賓 林鐘
羽 變宮 宮 商 角 變徵 徵 (黃鐘宮)

[3]
林鐘 南呂 應鐘 黃鐘 太簇 姑洗 蕤賓
徵 羽 變宮 宮 商 角 變徵 (正宮)

以上三种笛的孔位制度，由 [1] 晋笛变成隋笛又变成 [2] 天宝笛，中国古代文献中有明确的记载。而 [3] 的笛制，虽然自唐代改制后一直沿用至今，但其变革于何时，在中国文献中已难查考，而日本镰仓时代（1192—1333）法相宗僧侣阿月的《阿月问答》中却有记载：“律法有古今两仪之不同。古律之雅俗律也，唐玄宗代天宝十二年以前所用之律也。新乐谓之燕乐律，肃宗代所改制之律也。新律高于古律二均，古太簇今黄钟”[12]。肃宗李亨是唐玄宗李隆基之子，在位于紧接天宝之后的公元 756—762 年，故可以认为俗乐律移高两律将原太簇作为黄钟，就在天宝十三载（754）之后不久的一段时间内。而这段时间又正逢日本遣唐使团频繁来中国，日本音乐家从天宝十四调中取了五个调名作为日本雅乐十二律的五个律名，在这五律之外的七律，就另起名称，于是形成了中日名称相间的一套日本雅乐十二律的律名。在定律位时又按中国当时以天宝律太簇为黄钟的新律律位，把“越调”改名“壹越”后作为日本雅乐十二律的第一律，故其第八律黄钟，就相当于中国十二律中的林钟律，在探明了为何日本雅乐十二律的黄钟相当于中国十二律中的林钟之后，可以推论，日本雅乐十二律的形成年代，当在天宝十四调形成后的公元第八世纪中叶至唐俗乐二十八调形成前这一段时期之内。

二、《乐书要录》中的“顺旋”是“右旋”还是“左旋”?

《乐书要录》是唐代元万顷（约640—690）任著作郎时，奉武则天女皇（624—705）之命，和范履冰、苗神客、周思茂、胡楚宾等撰写的一部音乐理论著作[13]，约成书于公元700年。原书共十卷。此书在中国早已失传。幸好在《乐书要录》书成之后，由日本遣唐使团吉备真备（695—775）于天平七年（735）归国时将全书带回日本，但此书在日本流传过程中亦有散失，仅存其卷五、卷六和卷七。今在中国所见的《乐书要录》诸种版本，如清代阮元《宛委别藏》本、光绪七年（1881）合肥李氏刊本、崇文书局《正觉楼丛书》本、民国商务印书馆《丛书集成初编》影印尤炳圭刊本（1936）等。它们的母本，均为日本一八五九年所刊《佚存丛书》中的三卷本《乐书要录》。如今，《乐书要录》不仅是中国古代音乐文献中重要的乐学论著，而且在日本，连同受此书影响而由北山隐伦冷金于1185年写成的《管弦音义》一书，也都被认为是日本早期音组织理论研究的原典[14]。

《乐书要录》在日本亦有多种版本和写本传存。羽冢启明氏在《校异乐书要录》的“凡例”中，曾列举了除《佚存丛书》外的东京上野帝国图书馆藏本、京都帝国大学藏本和羽冢启明、田边尚雄、林谦三、狩野享吉等氏的私家藏本。他又据日中两国今存的十一种《乐书要录》对此书作了校勘，撰成《乐书要录解说》一文并附《校异乐书要录》，发表于《东洋音乐研究》第二卷第二号第三号及第四号附录。

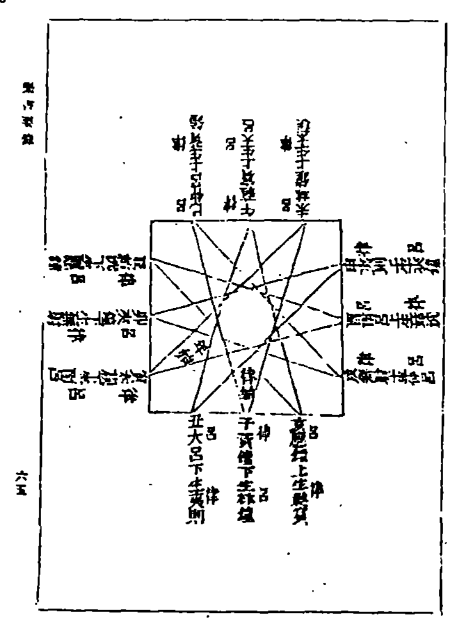
羽冢启明氏的《校异乐书要录》对《乐书要录》作了非常细致的校勘工作。他不仅对原来并无标点的全书作了断句，又将《乐书要录》引用的古代文献中的文字（如《汉书·历律志》、《左传》、《礼记》、《国语》等）作了校核，并对今存各本《乐书要录》中有所差异的文字加注一一列出。笔者将商务印书馆据《佚存丛书》尤炳圭刊本影印的《丛书集成初编》本《乐书要录》和羽冢启明氏的《校异乐书要录》作了比较之后，发现多处原来无法读通的文字，如卷五中的“其变徵有”、“亦以变徵而渐成”，卷六中的“角吕所生”、“周玉律”，卷中的“历入左旋之数”，等等，惟有按照羽冢启明氏的校勘，把其中的“徵”作“微”、“角”作“南”、“周”作“用”、“入”作“八”，才能上下贯通，合于原著的本意。

但笔者认为，羽冢启明氏的《校异乐书要录》将《乐书要录》原著卷七中的“顺旋左”和“逆旋右”校作“顺旋右”和“逆旋左”，则未必合于原书的本意。为了使《乐书要录》的校勘工作做得更好，笔者就原著中的“顺旋”、“逆旋”究竟何者为“左”、何者为“右”的问题，提出以下看法。

“顺旋左”三字出现在卷七第一节《律吕旋宫法》中，用于解释本节中所列的《十二律相生图》。为清楚起见，现先将此图复录如下（见下页）：

其解释文字说：“此图者，月建十二律图也。何者以十二支与七声共？顺旋左之故也。而黄钟月建子，故名之律。大吕月建丑，故名之吕。次太簇月建寅，故名之律。夹钟月建卯，故名之吕。余月建律吕可推知之。”在图后尚有一段解释文字：“右，旋相为宫法。

从黄钟起，以相生为次，历八左旋之数，上生三分益一，下生三分损一。五上七下，乃终复焉。以相生为次立均，则音调正而易晓。每均七调，每调有曲，终十二均合八十四调也。”其后《旋宫法》所列的十二均，全按三分损益上下相生的次序排列：“十一月黄钟（C）均……。六月林钟（G）均……，正月太簇（D）均……。八月南吕（A）均……。三月姑洗（E）均……。”



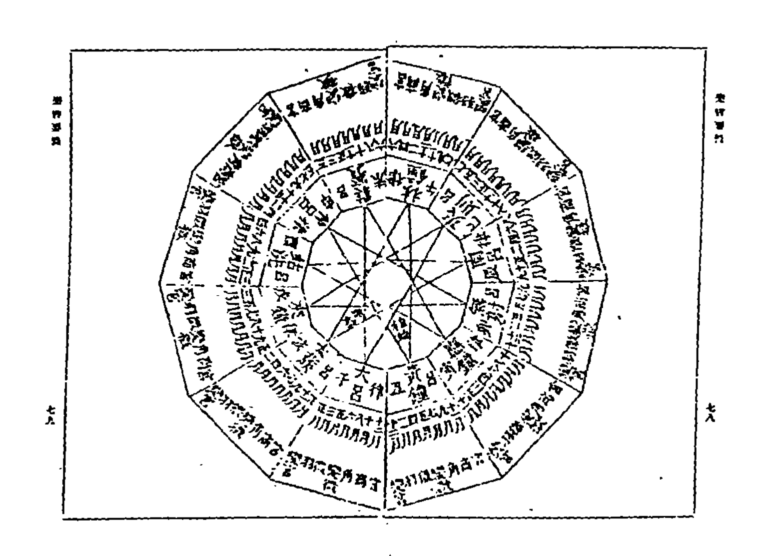
从《十二律相生图》来看，“律始”黄钟，“十二支”名自“子”起向左旋转至“亥”；“黄钟下生林钟”亦表明后文所说的“从黄钟起，以相生为次，历八左旋之数”，即由黄钟起左旋数八生林钟。再从前引的《旋宫法》来看，也完全合于“历八左旋”“以相生为次立均”进行旋宫。

“左旋”一词，早在《乐书要录》之前的中国古代文献中已经使用。如汉代班固（32—92）于公元82年撰成的《汉书》说：“如法为一寸，则黄钟之长也。三分损一，下生林钟。三分林钟益一，上生太簇。三分太簇损一，下生南吕。三分南吕益一，上生姑洗。三分姑洗损一，下生应钟。三分应钟益一，上生蕤宾。三分蕤宾损一，下生大吕，三分大吕益一，上生夷则。三分夷则损一，下生夹钟。三分夹钟益一，上生亡（无）射。三分亡（无）射损一，下生中（仲）吕。阴阳相生自黄钟始而左旋，八八为伍”[15]。这是以“左旋”来解释“三分损益法”，故唐代注家颜师古引孟康的话对此作这样的注释：“从子数辰至未得八，下生林钟。数未得八，上生太簇。律上下相生，皆以此为率”[16]。《乐书要录》在论述律吕相生法时亦沿用了“左旋”这一概念。其卷五《七声相生法》说：“凡欲解七声相生者，当先以十二律管依辰位布之。但从一律为首者即是宫，又左旋数之至八即是徵，从徵数至八即是商，从商数至八即是羽，从羽数至八即是角，从角数至八即是变宫，从变宫数至八即是变徵，还合于律吕相生法。”并又加注说明：“假令十一月黄钟为宫，历八生六月林钟为徵；又历八生正月太簇，即太簇为商；又历八生八月南吕，即南吕为羽；又历八生三月姑洗，即姑洗为角；又历八生十月应钟，即应钟为变宫；又历

八生五月蕤宾，即蕤宾为变徵。虽十二律互相为宫，然七声循环，咸同此术也。”这里所说的“历八左旋”，结合《十二律相生图》来看，就是按顺时针方向的“顺旋”。

若按“校异本”将“顺旋左”改作“顺旋右”，则无法解释图中的“十二支”名何以要按左旋排列，图中的“黄钟下生林钟”就要变成“黄钟上生林钟”，解释文字中的“历八左旋”亦要变成“历六右旋”了。由此可见，这里的“顺旋”只可能作“左旋”。

“逆旋右”三字出现在卷七第三节《论一律有七声义》中，用于解释本节中所列的《一律有七声图》。为清楚起见，亦将此图复录如下：

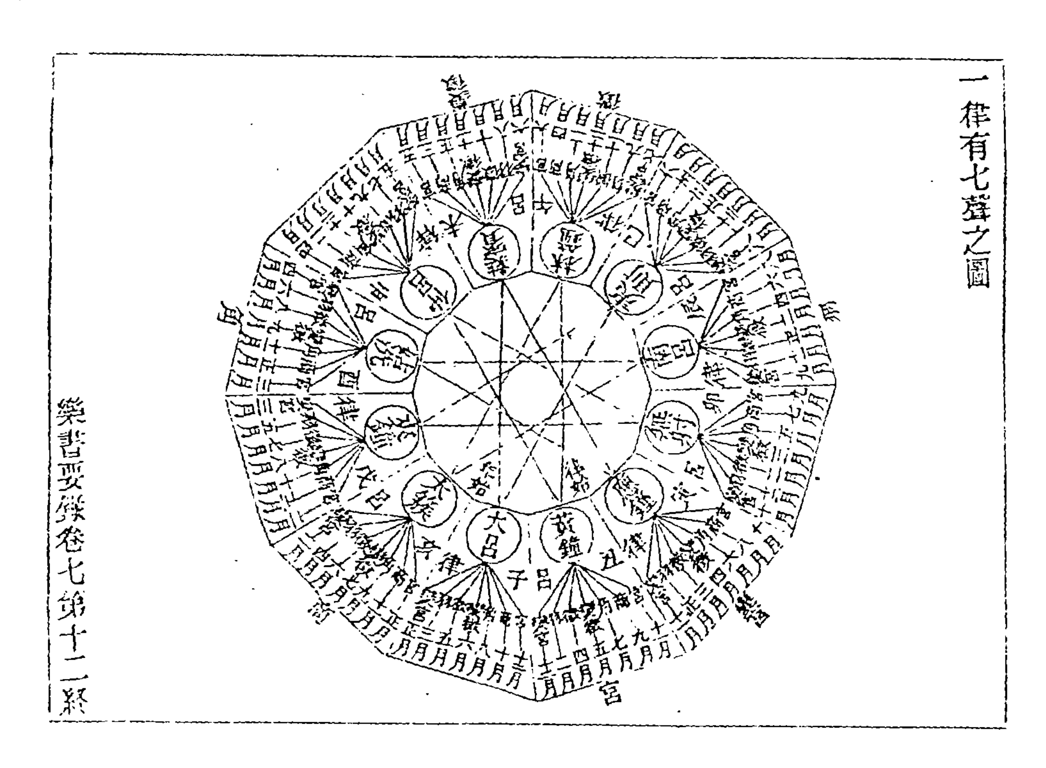


其解释文字说：“此图者，月将十二律图也。何者以十二支与七声共？逆旋右之故也。而黄钟月将丑，故名之吕。大吕月将子，故名之律。次太簇月将亥，故名之吕。夹钟月将戌，故名之律。余月将吕律，可推知之。”值得注意的是，此图中的“十二支”名和之前《十二律相生图》中“十二支”名的排列相反，作右旋排列。在图后所列“一律有七声”的八十四调，十二律没有按三分损益上下相生的次序排列，而以由低到高的次序排列：“十一月黄钟（C）……。十二月大吕（#C）……。正月太簇（D）……。二月夹钟（#D）……。三月姑洗（E）……”。

若按“校异本”将“逆旋右”改作“逆旋左”，则无法解释图中的“十二支”名何以要不同于《十二律相生图》的按左旋排列而按右旋排列。为了方便读图，《一律有七声图》在十二律各律名下列出了七声声名，但不容易反映出逆旋“一律有七声”的某一律“为某月某律“为某月某律之某声”，故《丛书集成初编》本在十二律八十四声之后尚有一幅《一律有七声之图》(见下页)：

此图与《一律有七声图》所不同的地方，仅是在图外加用了七声声名。这样就可以在右旋声名时明确体现出逆旋“一律有七声”的此一律“为某月某律之某声”的意义。即声名中的某声对准十二律中的某律时，看声名的“宫”就可知此调为何均。如“十一月黄钟”，《乐书要录》说：“黄钟自为当月之宫，为九月无射之商，为七月夷则之角，为五

月蕤宾之变徵，为四月仲吕之徵，为二月夹钟之羽，为十二月大吕之变宫。”即先将外圈的“宫”对准内圈的黄钟律，此时黄钟为“当月之宫”，亦即黄钟均之宫，再右旋外圈以“商”对准内圈黄钟律，则此时声名中的“宫”就对准无射，故云黄钟“为九月无射之商”，亦即黄钟为无射均之“商”。再右旋外圈以“角”对准内圈黄钟律，则此时声名中的“宫”就对准夷则，故云黄钟“为七月夷则之角”，亦即黄钟为夷则均之“角”，如此逆旋得七声后，再换一律，又得七声，十二律可得八十四声。由此可见，这里的“逆旋”只可能是“右旋”。



《校异乐书要录》在将《乐书要录》原著卷七中的“顺旋左”和“逆旋右”校作“顺旋右”和“逆旋左”时，可能忽视了原著在论述“顺旋左”和“逆旋右”时所借用的“月建”和“月将”这两个和天文历法有关的术语。

《乐书要录》释《十二律相生图》说：“此图者，月建十二律图也。”这里所说的“月建”，据《辞源》解释：“农历每月所置之辰为月建，如正月建寅，二月建卯等。”又引北周文学家庚信（513—518）《庚子山集·象戏赋》中的话说：“从月建而左转，起黄钟而顺行”[17]。我们将此图中所标明“月建”十二支的排列位置和庚信有关“月建”的话联系起来，就可以证明《乐书要录》所云的“月建十二律图”当为“顺旋左”而非“顺旋右”。

《乐书要录》释《一律有七声图》说：“此图者，月将十二律图也。”这里所说的“月将”，据《大汉和辞典》解释：“日月相会之辰。日月会于亥，斗柄指寅。十二辰逆行，故旧历正月月将有亥”[18]。由于“月将”的十二辰为逆行，故《一律有七声图》中的十二辰

位就按右旋排列，“年始”正月太簇的辰位为“亥”，“律始”十一月黄钟的辰位为“丑”，由此亦可以证明《乐书要录》所云的“月将十二律图”当为“逆旋右”而非“逆旋左”。

由于《校异乐书要录》忽视了《乐书要录》原著中的《十二律相生图》即《月建十二律图》，《一律有七声图》即《月将十二律图》，又没有注意到“月建”和“月将”在天文历法上的意义和十二辰位在两图中的不同排列，故在卷六中将原著中的《唱和图》倒置，把本在下方的“律始”黄钟置于正上方；在卷七中又将《一律有七声图》中的十二辰位删去，置黄钟于右方中平位；于是就颠倒了“顺旋左、逆旋右”的方位，在观念上就成为“顺旋右、逆旋左”，从而造成了校勘中的失误。笔者以为按《乐书要录》原著的本意，还是保留《佚存丛书》尤炳圭刊本中的“顺旋左”和“逆旋右”为妥。

注：

[1] 详《国语》卷三《周语》（下），上海古籍出版社1978年排印本第132页。

[2] 转引自伊庭孝《日本音乐概论》，厚生阁书店昭和三年版第63页［注二］。

[3] 详田边尚雄《音乐的原理》，内田老鹤圃大正大十年版第357—363页；伊庭孝《日本音乐概论》，厚生阁书店昭和三年版第57—64页。

[4] 见伊庭孝《日本音乐概论》，厚生阁书店昭和三年版第63页［注三］。

[5] 详岸边成雄《唐俗乐二十八调之成立年代》，载《东洋学报》第26卷3、4号，第27卷1号，秦序中译本载《唐俗乐调研究》，中国艺术研究院音乐研究所1987年出版（油印本）。

[6] 见中国戏曲研究院编《中国古典戏曲论著集成》（一），中国戏剧出版社1959年版第664页。

[7] 见中国音乐研究所编《中国古代音乐史料辑要》（第一辑），中华书局1962年版第567页。

[8] 见王溥撰《唐会要》，上海古籍出版社1991年排印本第718—721页。

[9] 详陈应时《燕乐二十八调为何止“七宫”》，载《交响》1986年第三期第10—17页。

[10] 详房玄龄等撰《晋书》卷十六，上海古籍出版社19991年影印《二十五史》本第54页。

[11] 魏征等撰《隋书·音乐志（中）》曾记载郑译（540—591）的话说：“案今乐府黄钟，乃以林钟为调首，失君臣之义，……今请雅乐黄钟宫，以黄钟为调首。”见上海古籍出版社1991年影印《二十五史》本第45页。

[12] 转引自岸边成雄《唐俗乐二十八调之成立年代》秦序中译本第71页。参见［5］。

[13] 事见欧阳修等撰《新唐书》卷201《文艺传》，上海古籍出版社1991年影印《二十五史》本第613页。

[14] 见蒲生美津子《雅乐·音乐理论的研究》，平凡社《音乐大事典》1983年版卷二第520页。

[15] 见班固撰《前汉书·律历志》卷二十一（上），上海古籍出版社1991年影印《二十五史》本第97页。

[16] 同上。

[17] 见《辞源》“月建”条，商务印书馆1980年修订版第1473页。

[18] 见诸桥辙次著《大汉和辞典》卷五“月建”条，大修馆书店昭和五十九年修订版第1019页（14330…165）。

（本文系作者应邀于1994年10月14日在日本东京艺术大学上所作的学术报告。）